

Le regard du noir : Beckett et la photographie / Pierre
Taminiaux. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction
= مجلة الآداب والترجمة. — N° 8 (2002), pp. 177-191.

ill.

Notes au bas des pages.

I. Art et littérature. II. Beckett, Samuel, 1906-1989 —
Critique et interprétation. III. Ecrivains irlandais.

PER L1037 / FL106886P

LE REGARD DU NOIR: BECKETT ET LA PHOTOGRAPHIE

Pierre TAMINIAUX
Georgetown University

Les rapports de Samuel Beckett à l'image sont multiples et complexes. On pense immédiatement à son intérêt pour le modernisme pictural, concrétisé en particulier dans son texte critique sur la peinture des frères Van Velde, *Le Monde et le pantalon*, ou à son projet cinématographique *Film*, interprété par Buster Keaton, et dont la mise en scène fut assurée par Alan Schneider¹. Mais il est un troisième type d'image qui aura, en quelque sorte, troublé l'écrivain irlandais: je veux parler de la photographie. Je considérerai ici un recueil composé par John Minihan, un compatriote de Beckett, recueil qui a connu un succès certain dans son pays natal². Il est constitué de différents portraits de l'écrivain, saisis dans un hôtel londonien, mais aussi près de son dernier domicile parisien, Boulevard Saint-Jacques, dans le quartier Montparnasse, qui surplombait, comme chacun le sait, la prison de la Santé. Il comprend également des images singulières, comme celle de sa bicyclette, qui demeurera pendant très longtemps son moyen de locomotion privilégié, des cafés où il rencontrait ses amis, tels la Closerie des Lilas ou le Flore, ou encore, sur un mode plus ironique, celle des toilettes publiques (ou 'pissoir') qu'il utilisait lors de ses nombreuses promenades, sans oublier la tombe de l'écrivain, où il demeure en compagnie de son épouse Suzanne, au cimetière Montparnasse. On y trouve encore des portraits des acteurs-fétiches du théâtre beckettien, de Billie Whitelaw (célèbre pour sa

(1) Cette œuvre obtint le prix de la jeune critique au festival de Venise en 1965.

(2) *Samuel Beckett, Photographs by John Minihan, With an introduction by Aidan Higgins*, Londres: Secker and Warburg, 1995.

performance dans *Rockababy*) à Max Wall, interprète devenu classique de *Krapp's last tape*.

Au-delà du caractère apparemment anecdotique et biographique de ces images, il me semble nécessaire de mettre en valeur ce qu'elles expriment en priorité, c'est-à-dire la relation conflictuelle que Beckett entretenait avec la photographie, et plus spécifiquement, avec le portrait photo. L'auteur de *Molloy* et d'*En attendant Godot* distillait ses apparitions publiques au compte-goutte: il était sans aucun doute l'un des écrivains les plus secrets de son époque. Certes, lui arrivait-il de participer à certaines répétitions de ses pièces, mais il déclinait par ailleurs régulièrement les propositions d'interview journalistique qui lui étaient adressées et se méfiait comme de la peste des média et de leur pouvoir scrutateur. Il définit ainsi, par son comportement obstiné, à la fois orgueilleux et réservé, sinon timide, une figure originale de l'écrivain et de l'artiste, peu conforme aux exigences et aux contraintes contemporaines ('post-modernes') de la transparence. Dans son avant-propos³, John Minihan décrit ainsi les circonstances de ses rencontres avec Beckett. C'est à l'occasion de la représentation de *Fin de partie* aux Studios Riverside, à Londres, en 1980, que le photographe entra en contact de manière personnelle avec lui. Ils se retrouvèrent d'abord au Hyde Park Hotel, où Minihan eut le rare privilège de le photographier dans l'intimité, assis par exemple au bord de son lit. Celui-ci effectua ensuite une série de clichés de diverses productions théâtrales de son œuvre, qu'il envoya à Beckett à son adresse parisienne. L'écrivain lui répondit alors en des termes à la fois laconiques et révélateurs, dans une courte lettre datée du 4 Avril 1985: "Dear Mr Minihan. Thank you for your letter of April 2. I should be glad to see you in Paris-Provided you leave your camera at home. Best."⁴ Il était clair, d'après ces mots, que Beckett ne désirait absolument plus se soumettre à une séance de poses qu'il considérait vraisemblablement comme banale et même gratuite. Minihan débarqua finalement à Paris au mois de Décembre de la même année. Leur premier entretien, qui prit place au Petit café, Boulevard Saint-Jacques, leur permit d'évoquer des connaissances communes dans le domaine de la photographie, notamment

(3) John Minihan, *Photographing Beckett*, op.cit., p. 23-24.

(4) Cette lettre est reproduite dans le recueil, p. 22.

Brassai, que Beckett avait rencontré à ses débuts à Paris alors qu'il était surtout sculpteur. Assez rapidement, les deux hommes s'accordèrent sur la possibilité d'un autre entretien le lendemain. À cette occasion, une série de nouvelles images cernant l'environnement quotidien de l'écrivain furent produites et ensuite intégrées dans le recueil.

La photographie, de toutes les formes d'expression visuelle moderne, est sans doute celle qui est la plus profondément fondée sur la représentation du sujet sous la forme caractéristique du portrait. Les premiers daguerréotypes, ainsi, avaient essentiellement pour fonction sociale d'immobiliser les membres de la famille bourgeoise du dix-neuvième siècle dans une pose figée et conventionnelle. Il s'agissait d'abord de préserver le sentiment d'une communauté soudée: l'univers familial devait selon cette perspective se constituer en tant qu'institution et non pas seulement en tant que réseau de relations affectives à travers la photographie. En outre, l'immobilisation du sujet dans l'image permettait de créer une mémoire collective de son existence, jusqu'au point où sa propre mort pouvait être dépassée, et même niée, dans la persistance d'une forme plastique qui l'inscrivait dans un nouveau temps abstrait et comme éternel. Le portrait photographique, dans son origine et son histoire-même, a donc été lié à l'imposition de certaines valeurs sociales rigides: il fallait bien conserver le sujet, au sens strict du terme, plutôt que le laisser être. En ce sens, la photographie affirmait dans le portrait non pas la loi du singulier ou de l'unique, mais bien celle du groupe ou de la société. L'apparente accentuation de la sphère privée et de son identité propre dans le portrait témoignait alors d'un processus de dépossession inhérent à ce type d'image. Le problème, ici, était moins celui de la reproduction technique du médium, de la série, donc, que celui d'une appartenance forcée du sujet à un certain modèle de représentation officielle. Le portrait photographique devait, en quelque sorte, le rendre adéquat à son rôle social présumé à l'intérieur du cercle familial.

On peut donc dire que très vite, la photographie a établi son pouvoir artistique sur la nécessité sociale du portrait. J'ajouterai même que dans la première moitié du vingtième siècle, elle a accaparé pratiquement à elle seule la question du portrait dit 'réaliste' ou 'objectif' dans la mesure précisément où les différentes avant-gardes picturales associées au modernisme (cubisme, dadaïsme et surréalisme) l'ont délaissée alors

à bien des égards en raison de leurs propres choix esthétiques. La photographie, ainsi, a pu poursuivre un certain héritage de la peinture classique en Occident, à un moment où la peinture, par ailleurs, rompait avec lui. Dans cette logique, le portrait photographique rendait compte d'un retour de l'art sur lui-même et sur son propre passé, et entraînait ainsi en conflit avec de nombreuses propositions formelles définies par le modernisme. À l'opposé du discours critique baudelairien⁵, qui déplorait l'excès de modernité de la photographie, il devenait possible de souligner donc le manque de modernité de celle-ci. Ce qui n'empêchera pas le portrait photographique, plus tard, d'être 'repris' par l'art contemporain, dans la seconde moitié de ce siècle, si l'on considère par exemple les travaux d'un Warhol ou plus près de nous, d'un Chuck Close.

Cette tension me semble importante, dans la mesure où l'œuvre littéraire de Beckett est délibérément ancrée dans l'esprit du modernisme, celui de James Joyce, bien sûr, son père spirituel, mais aussi celui de Gertrude Stein et de E.E. Cummings, quelle que soit l'influence qu'ait pu exercer sur lui, en particulier dans sa jeunesse, un monument de la tradition occidentale comme *La Divine comédie* de Dante⁶. La nature-même du portrait photographique, son essence, mais aussi une grande partie de son histoire, le situe donc dans une position pratiquement inaccessible pour l'écrivain qu'il a toujours été. Les mots-mêmes de Beckett adressés à John Minihan traduisent bien cet écart vertigineux. Au premier abord, on pourrait simplement penser qu'ils révèlent une sorte de résistance psychologique à l'image, une gêne nourrie par le sentiment d'une perte d'intégrité personnelle: la photographie, en ce sens, empièterait sur l'espace privé de l'écrivain et ne lui permettrait pas de rester seul avec lui-même. Il y a sans doute du vrai dans ces remarques, mais au-delà de telles considérations, il faut pourtant aborder ce qui, dans

(5) Voir à ce sujet son essai 'Le public moderne et la photographie', in *Ecrits esthétiques*, Paris: 10/18, Christian Bourgois, 1986, pp. 285-291.

(6) Sur cette question des rapports étroits et constants de Beckett au modernisme, rapports à la fois philosophiques et esthétiques, voir en particulier l'ouvrage de Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire*, Paris: Le Seuil, Collection Fiction & Cie, 1997.

l'identité particulière de la photographie, trahit une forme spécifique de regard sur soi et sur autrui distincte du regard de la peinture.

Qu'est-ce que le portrait photographique, en premier lieu, implique pour le sujet qui pose devant l'objectif? Le sujet ne doit pas toujours regarder celui-ci, certes, mais il est néanmoins contraint, pour des raisons techniques évidentes, de demeurer immobile. Mais de quelle immobilité s'agit-il, alors? Avant tout, pourrait-on répondre, d'une immobilité silencieuse. Le sujet, dans le portrait, ne parle pas. Il regarde mais ne dit rien. Cette absence de mouvement n'est donc pas la même que celle qui caractérise de nombreux personnages beckettien, à la fois romanesques et théâtraux. A l'opposé, chez Beckett, l'immobilité peut se définir comme la condition préalable à la parole, à son émission et à sa réception. 'Je ne peux pas continuer, je continue', c'est-à-dire que je peux toujours parler jusqu'au ressassement, quel que soit l'état ou la position de mon corps. Dans la langue française, il existe ainsi une proximité phonétique entre le mot 'bouche' et le verbe 'bouger'. C'est la bouche qui bouge encore, envers et malgré tout, chez Beckett, donc, comme le montre bien l'exemple de *Pas moi*, cette brève œuvre théâtrale dans laquelle une voix se fait entendre dans un trou sans que le corps de l'acteur soit présent. Le mouvement-même des lèvres de l'acteur devient le lieu unique d'une véritable dynamique scénique.

Il y a toujours moyen, en ce sens, de rompre le silence qui semble séparer les êtres entre eux, mais aussi, et peut-être même surtout, le silence entre l'être et le monde qui l'entoure. La question posée par le portrait photographique, par comparaison avec l'écriture de Beckett, est bien celle du silence dans l'image comme forme artistique et esthétique. Le sujet est ainsi comme forcé de se taire: le portrait, dès lors, indique que l'image n'a plus besoin de son langage. Certes, dans l'univers de l'écrivain irlandais, la parole adopte-t-elle souvent une trajectoire circulaire: elle retourne à elle-même et à sa propre origine ou source d'émission. Mais peu importe: si tant de mots, alors, empruntent le modèle du monologue, ils n'en constituent pas moins une affirmation pure et brute du langage humain. Le portrait photographique, lui, ne laisse pas percevoir cette présence du monologue. Le sujet qui pose ne parle même pas à sa propre ombre. Rarement ainsi, ai-je autant ressenti ce silence du portrait que dans les œuvres de John Minihan. (Ce recueil en comporte une soixantaine).

Mais cet ensemble de portraits donne à voir également un certain regard de l'écrivain, à la fois extraordinairement présent et absent. Beckett ne semble jamais regarder l'objectif en face, à cet égard, il donne l'impression de l'éviter pour se tourner vers un ailleurs, un objet ou un lieu indéfini, extérieur de toute façon au champ défini par l'image. Il se situe alors délibérément à côté du regard du photographe. Je tenterai ainsi une analogie avec le portrait pictural, en reprenant l'analyse du philosophe Jean-Luc Nancy dans son essai *Le Regard du portrait*:

Avant toute chose, le portrait regarde: il ne fait que cela, il s'y concentre, s'y envoie et s'y perd. Son "autonomie" rassemble et resserre le tableau, tout le visage même, dans le regard: il est le but et le lieu de cette autonomie. La peinture du regard ne peut pas en être seulement l'imitation: ou plutôt, dans le regard peint la peinture devient regard, et si toute peinture devient, en fin de compte, ce qu'elle peint, c'est toujours sans doute à partir du regard que cela se passe-ce qui veut dire, d'un même mouvement, à partir du regard d'où sort la peinture et à partir de celui qu'elle devient en le peignant⁷.

On pourrait ajouter, pour reprendre les termes de cette réflexion, que la photographie, ici, devient regard dans le regard saisi par la caméra. Si l'image ne veut pas de la parole, en ce sens, elle intègre et accueille dans le portrait les yeux de l'écrivain qui engendrent eux-mêmes l'œil de l'image. Mais comme le souligne bien Nancy, ce regard ne possède pas de destination précise. Il est littéralement sans but, en suspens et suspendant la présence éventuelle d'objets concrets et tangibles autour de lui. Dans cette perspective, il ne peut qu'appeler le vide et le faire venir à lui:

Le regard du portrait ne regarde rien, et regarde le rien. Il ne vise aucun objet et il plonge dans l'absence du sujet (la mienne, la sienne: la nôtre à la fois, par définition, commune et divisée). Regarder rien est au premier abord la contradiction intime du sujet (la contrariété où a lieu une intimité). Mais la contradiction se dissout ou bien se suspend si l'on comprend que le regard n'est pas *au fond* un rapport à l'objet. Peut-être le "voir" est un tel rapport-et en ce sens le portrait ne voit rien et n'est pas là pour voir (ni vision, ni visée, ni voyance). Voir se conforme au domaine des objets. Regarder porte le sujet en avant⁸.

(7) Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris: Galilée, 2000, p. 72-73.

(8) Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 74-75.

C'est ce mouvement en avant du sujet dont témoignent à leur manière les photographies de John Minihan. Ce mouvement implique un rapport profond au monde et à soi-même. Le sujet ainsi se soucie de ce monde et de son propre être. (Dans le mot 'regarder', en effet, il y a le mot 'garder'). Il semble aux aguets, dans une position tendue qui traduit un état de veille aigue devant le monde auquel il appartient et dans lequel il vit. ('un visage à lui-même inconnu prend le monde en pleine face', ajoute Nancy).

Ainsi, le visage tout entier devient-il un œil. Il se résume à lui, se confond avec sa forme. L'œil de l'écrivain apparaît comme une flèche sans cible. Il nous transperce, pourtant, nous atteint nous lecteurs ou 'regardeurs' au fond de nous. La puissance du regard est ici manifeste et indiscutable. Mais la possibilité de sa dimension énigmatique demeure, précisément, dans la mesure où son objet n'est ni affirmé ni même suggéré par et dans l'image. S'il y a du vide, alors, c'est bien du vide entre le sujet et l'objectif qui le saisit dont il est question. Le regard de Beckett, en ce sens, interroge un certain espace produit par le portrait photographique. (Une certaine condition-même de l'image). Cet espace est bien celui du rien, espace proprement beckettien, familier donc et cependant toujours étrange, ou étranger au sujet qui regarde. Espace de l'entre-deux, du moi et du non-moi, du dedans et du dehors. Le regard creuse un trou, son propre trou qui est aussi sans doute le nôtre. Et peut-être que le mot 'trou' convient mieux ici à la démarche beckettienne en général, à l'esprit dominant de son écriture, plutôt que le mot 'vide', ou pire, 'néant', mots qui répondent eux d'une exigence métaphysique que de nombreux critiques et penseurs (je pense notamment à Alain Badiou)⁹ ont récemment mise en cause chez Beckett. Le trou est encore du réel, en effet, il constitue une preuve concrète de celui-ci. La parole, après tout, n'est-elle pas toujours issue d'un trou, c'est-à-dire des lèvres et de la bouche de l'homme qui s'ouvrent pour faire entendre une voix singulière? C'est le trou, donc, qui permet de nier le silence et d'accéder à la communication: l'exemple de *Pas moi*, cité plus haut, est édifiant à ce propos.

(9) Voir à ce sujet son ouvrage *Beckett, l'incroyable désir*, Paris: Hachette, 1995.

Mais le regard est aussi *trouée*. Le regard de l'écrivain traverse ainsi l'espace, il passe à travers lui. (mais pas au-delà de lui). La trouée est, par définition, une large ouverture qui permet le passage, ou qui laisse voir. Le regard, dans ces portraits photographiques, indique alors la promesse d'une rencontre. Il lie le sujet à autrui et au monde tout en faisant semblant de ne pas s'adresser directement à ces derniers. Le sujet saisi par l'objectif impose par conséquent sa propre loi du regard: il refuse de se soumettre à la loi du regard imposée par l'objectif.

L'aperçu général du projet de *Film* commence par ces mots empruntés au philosophe idéaliste Berkeley, lui aussi irlandais: "*Esse est percipi*. Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi."¹⁰ La photographie, dans son travail du portrait, met en scène ce problème existentiel de la perception de manière déterminante. Le sujet cadré par l'image est d'abord perçu par le photographe, en effet, avant même que l'image soit produite. Ce regard venu de l'extérieur constitue, en quelque sorte, la condition nécessaire du portrait. Il lui est donc antérieur. Être un portrait, être *dans* le portrait, c'est bien, en ce sens, être d'abord perçu comme portrait à venir par autrui. La sensibilité personnelle de Beckett le conduit à nous révéler l'angoisse provoquée par cette identification de l'être à sa propre perception par autrui, mais aussi par lui-même. Il s'agit bien d'affirmer le caractère inévitable, fatal en d'autres termes, de cette proposition. La photographie se présente ici comme une forme spécifique de cette identification. Elle ne renvoie pas, d'ailleurs, au seul regard du photographe attentif à la saisie de son sujet et à la création d'une image aussi parfaite que possible, mais aussi à celui que le sujet pose sur lui-même une fois que l'image a vu le jour. Le sujet est donc regardé avant de se regarder. (et de regarder, si l'on suit la perspective de Jean-Luc Nancy). Le paradoxe contenu dans l'acte de se regarder est que ce regard réflexif est toujours un *percipi*, une forme passive de la perception. Il faut entendre l'expression: 'le sujet se regarde', ainsi, comme 'le sujet est regardé par lui-même'. Tel l'œil (OE) qui poursuit le personnage (O) joué par Buster Keaton dans *Film*, et qui s'avère à la fin être le sien, l'œil

(10) Samuel Beckett, *Film*, in *Comédie et actes divers*, Paris: Minuit, 1972, p. 113.

perçant de Beckett, dans cette série de portraits, souligne dès lors la présence d'un retour à soi dans le regard photographique.

Il ne s'agit pas de répéter, pourtant, une distinction désormais classique, depuis l'antiquité et la pensée platonicienne, entre l'être et le paraître à travers le portrait. Insister sur le fait qu'être, c'est être perçu, c'est forcément reconnaître, au contraire, qu'être, c'est être perçu comme *apparence*. Le doute que ressent le sujet (Beckett, dans ce cas) devant sa propre image n'est pas lié à la conscience d'une perte de l'être définitive dans l'image. À l'opposé, le sujet se retrouve ici face à un excès d'être, une sorte d'hypertrophie existentielle de lui-même qui ne peut que le troubler. Dans le regard de l'écrivain, dès lors, il y a une présence presque insoutenable, parce que trop intense, de la vie pure et absolue. Le trou dont j'ai parlé plus haut n'est d'ailleurs en aucune manière un signe de l'au-delà. Le trou ne constitue pas un fond secret et caché: il est plutôt une simple surface creuse. Il ne renvoie jamais à l'invisible ou même à l'indicible, mais plutôt à l'idée d'un langage constamment expulsé du sujet vers le dehors: parler, en ce sens, c'est bien apparaître et faire apparaître le langage, et par là être soi-même dans cette extériorisation du monde et de ses signes.

Il est intéressant de noter, à cet égard, que la dernière image du recueil nous montre un Beckett saisi de dos, marchant dans une rue londonienne. On pense alors, inévitablement, au personnage de O, dans *Film*. Beckett tourne ainsi le dos à l'appareil photo de la même manière que O tourne le dos à la caméra. Le sujet, dans les deux cas, donne l'impression de vouloir éviter l'œil qui pèse sur lui. Il apparaît bien sans vraiment apparaître. Mais cet œil n'appartient pas à autrui: il appartient à celui qui est dans l'image. La photographie, donc, comme le cinéma, oblige le sujet à faire face à son propre regard: dans cette image, finale, alors, s'exprime une possible négation, aussi radicale qu'ironique, de ce phénomène.

La photographie, dans son identité physique et chimique-même, renvoie également à la question de la lumière et de sa présence dans l'image. Elle est bien, étymologiquement, une 'écriture de la lumière'. Pour un écrivain comme Beckett, et toute son œuvre est là pour le prouver, une telle expression ne peut être qu'un oxymore. Car le trou,

c'est aussi et peut-être même surtout le noir, ou l'obscur. Le sujet beckettien ne peut parler qu'à partir du moment où il est entré en lui et y demeure. Mais le noir, chez Beckett, c'est aussi le lieu de la vision, le lieu dans lequel s'élabore un rapport optique et plastique au monde. Il suffit à cet égard de citer quelques réflexions sur la peinture de Bram Van Velde, incluses dans *Le Monde et le pantalon*:

La peinture d'A. Van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait de si fâcheuses associations. C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur.

Je n'en vois pas d'autre.

(...) C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit.

C'est là que le peintre peut tranquillement cligner de l'œil¹¹.

Le problème de la photographie serait alors celui d'un art et d'une expression visuelle qui rendrait difficile, sinon impossible, ce regard issu du noir. Elle serait, en d'autres termes, le modèle symbolique d'une toute-puissance de la lumière. On sait, par comparaison, le rôle essentiel qu'a joué le travail du noir (de la couleur noire) dans l'avant-garde picturale de ce siècle, en particulier dans l'expressionnisme abstrait. Dans le portrait photographique, le sujet serait ainsi forcé de regarder la lumière et d'être regardé (ou perçu, selon le vocabulaire beckettien) par elle. Il ne peut jamais fermer les yeux, c'est-à-dire précisément accéder au noir à l'intérieur de lui-même (le sujet qui ferme les yeux, c'est plutôt celui qui pense, qui dort ou qui prie). C'est bien pour cela qu'il semble être aux aguets: il est en quelque sorte poussé à garder cette lumière tout en essayant de se garder d'elle. Au 'noir qui éclaire l'esprit' correspondrait dans cette perspective la lumière qui obscurcit l'esprit.

Dans le noir, donc, le sujet voit ce que la lumière ne lui permet pas de voir. Mais il entend aussi le langage d'autrui et parvient alors malgré

(11) Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon*, Paris: Minuit, 1989, pp. 28-29.

tout à être dans le monde. Le noir est à la fois opacité et transparence, signe commun et simultané de l'irreprésentable, de l'absence de figure et de l'accès à la figure, à la forme essentielle de l'être. Il permet de faire voir, c'est-à-dire fondamentalement d'imaginer, de créer une vision. C'est ce que nous rappellent les premières lignes du récit de Beckett intitulé *Compagnie*:

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer.

Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir. Le dos pour ne nommer que lui le lui dit et la façon dont change le noir quand il rouvre les yeux et encore quand il les referme. Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit. Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu es sur le dos dans le noir¹².

Le portrait, dans la photographie, ne peut sans doute capter ce lien décisif entre obscurité et expression de l'imaginaire. La lumière ne vise pas ainsi à suggérer la possibilité d'une autre réalité, mais elle tend plutôt à affirmer avec certitude une réalité prédéterminée du sujet et de son visage. C'est ce qui correspond, chez Barthes, au pouvoir d'authentification de la photographie et à ce qu'il appelle 'son certificat de présence'¹³. Ce pouvoir s'oppose nettement, chez lui, au pouvoir de représentation de l'image-photo, c'est-à-dire à sa capacité à transfigurer le réel et à le réinventer. Toute photographie, en quelque sorte, part du postulat que la lumière peut triompher du noir et faire surgir le jour de la nuit-même. Le texte de *Compagnie*, lui, nous renvoie à une lutte où la lumière succombe rapidement au pouvoir du noir:

La vue? Comment ne pas décréter qu'il n'y a rien à voir? Mais trop tard pour le moment. Puisqu'il perçoit un changement de noir quand il rouvre ou referme les yeux. Et qu'en principe il perçoit la faible lumière que répand la voix telle qu'imaginée. Hâtivement imaginée. Lumière infiniment faible d'accord puisque plus qu'à peine un murmure. Voici vu soudain comme les yeux se ferment dès le premier quart de syllabe. En les supposant ouverts à ce moment-là. Si bien que cette lumière telle qu'elle finit par être à peine n'est à peine perçue que le temps d'un demi-clin¹⁴.

(12) Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris: Minuit, 1980, p. 7.

(13) Voir à ce sujet, *La Chambre Claire, note sur la photographie*, Paris: Gallimard Seuil, 1980, pp. 133-139.

(14) Samuel Beckett, *op.cit.*, pp. 69-70.

Le temps de la lumière, pour la photographie, est celui de la durée, sinon de l'éternité. Dans le portrait, le visage du sujet est perçu dans sa permanence à la fois comme source et comme surface de réception de la lumière. Être, c'est donc ici être perçu dans et par la lumière. Celle-ci rend compte ainsi d'une crudité indépassable du visage. Le visage est là, devant nous, toujours trop nu et trop proche, saisi dans son évidence et dans sa clarté. Il échappe à l'identité hypothétique de l'expression engendrée par le noir. L'écriture du noir, chez Beckett, est aussi, à cet égard, une écriture de l'incertitude, incertitude qui entoure sans cesse le langage lui-même, composé de questions et d'interruptions constantes. La voix narrative tâtonne précisément parce qu'elle ne peut qu'imaginer (au lieu de démontrer, comme le fait la photographie) qu'il y a quelque chose à voir (et à dire).

Cette crudité naturelle du portrait a été interrogée et ensuite déjouée par de nombreux peintres modernes. La peinture a donc devancé la photographie sur ce point et a permis d'élaborer de nouvelles formes de portrait indépendantes du réalisme figuratif longtemps dominant. Dans la peinture, en effet, s'est affirmée la liberté de l'artiste de retoucher et d'estomper en même temps certains des traits du visage de manière à produire un sentiment de doute profond devant la vérité ontologique (et pas seulement esthétique) du portrait. Alors qu'une certaine tradition de la photographie confondait avec aveuglement l'être et son visage, la peinture d'un Francis Bacon, par exemple, faisait apparaître le non-être au cœur de ce même visage¹⁵. Au 'certificat de présence' dans la lumière s'opposait alors le 'certificat d'absence' dans les ténèbres issues de la toile, et à la crudité de l'évidence celle de la défiguration.

Mais il faut également considérer dans la même optique le travail d'un peintre irlandais, compatriote donc de Beckett, et moins célèbre sans doute que Bacon, je veux parler de Louis Le Broquy, né en 1916. Celui-ci s'est fait connaître dans son pays, en particulier, par sa 'période blanche', qui débuta en 1956, après s'être livré notamment à la composition de tapisseries originales. Il développa ainsi à partir de

(15) Pour une analyse théorique approfondie de l'oeuvre de Francis Bacon, je renverrai à l'ouvrage désormais classique de Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris: Editions de La Différence, 1984.

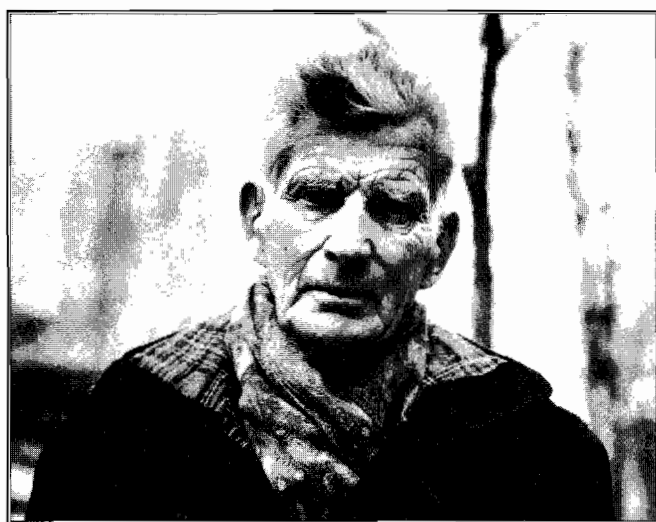
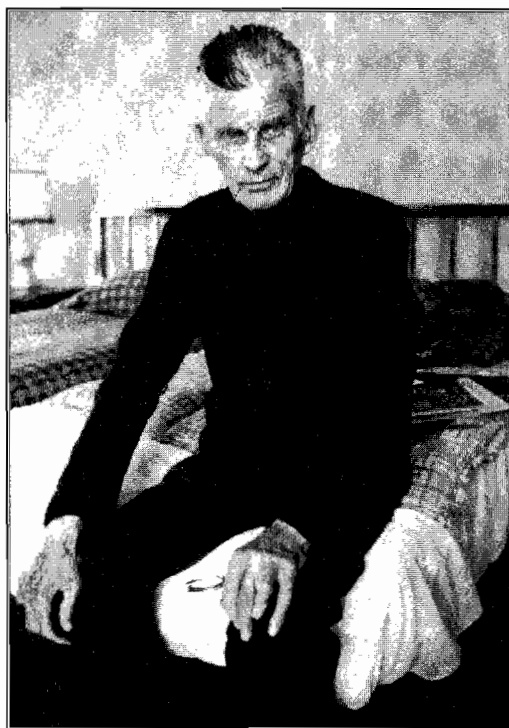
cette période un travail pictural basé sur l'exploration des formes du visage humain. Ce travail rejetait de manière radicale la tradition objectivante du portrait, et cherchait, au-delà du réalisme, à cerner par l'abstraction et la retenue formelle la psychologie-même du sujet représenté. Pour l'artiste, en effet, l'apparence physique directe et 'ressemblante' du sujet dans le portrait classique ne pouvait révéler l'essence de la personnalité humaine. Ses toiles cherchèrent à exprimer un concept fluide de la personnalité ainsi que le sentiment profond de l'isolement du sujet dans le monde. Elles donnèrent alors à voir une série de visages brouillés et délibérément gommés par la couleur et le trait. Le portrait naissait en ce sens d'un effacement partiel, sinon total, des principaux signes distinctifs du visage, comme le nez ou les yeux. L'un des exemples les plus frappants de cette démarche singulière est précisément un portrait de Beckett intitulé *Study for reconstructed head of Samuel Beckett*¹⁶. Dans ce tableau, le peintre s'attachait à capturer l'essence de l'art de l'écrivain dans la création d'un visage hanté et intense surgissant à travers une brume grisâtre. Le projet de brouiller le visage impliquait donc, paradoxalement, la possibilité de mieux saisir et de souligner l'identité la plus authentique du sujet et de son existence. La tentative de déconstruction des formes débouchait bien sur une 'reconstruction' aboutie de la notion-même de portrait en peinture, comme l'indique le titre de l'œuvre. La crudité envahissante du portrait photographique trouvait ici sa contradiction esthétique, dans ce processus d'éloignement et d'obscurcissement du visage dont la présence manifeste et strictement physique se voyait ainsi atténuée. L'attitude ambiguë de Beckett face à sa propre représentation photographique, mélange d'acceptation et de refus, d'ouverture et de fermeture, reflète peut-être alors son sentiment d'une supériorité de la peinture moderne dans son approche formelle du sujet. La violence lumineuse de la photo est aussi la preuve, en ce sens, d'une moindre liberté de l'artiste dans son rapport poétique à l'image, et par extension, dans le rapport du sujet au monde visible (Barthes ne disait-il pas, à ce propos, que la photographie était violente parce qu'elle

(16) Ce tableau est reproduit en particulier dans l'ouvrage de Bruce Arnold, *Irish Art*, Londres: Thames and Hudson, 1977, p. 152.

emplissait *de force* la vue?). Le visage de la photographie, en d'autres termes, se présente comme une donnée de l'être inaltérable. Le regard le plus souvent oblique et tendu de l'écrivain, dans la série d'images de John Minihan, nous suggère sans doute que faire un portrait, au bout du compte, c'est avant tout *refaire* et même *défaire* celui-ci.

Ces portraits nous touchent, cependant, et engagent avec nous une conversation intime, parsemée de murmures et de confidences à demi-mot. C'est qu'ils saisissent à leur manière ce que Barthes, encore, appelait l'air du visage, c'est-à-dire, selon ses propres termes, 'ce supplément intraitable de l'identité qui exprime le sujet en tant qu'il ne se donne pas d'importance.'¹⁷ L'auteur associait en outre, sous forme d'hypothèse, cette notion à la présence de quelque chose de moral, d'un reste d'âme et de bonté issu du visage. Il parlait d'une 'ombre lumineuse', expression particulièrement évocatrice à cet égard. (Questionner le trop-plein de lumière de la photo, c'est bien ici chercher l'ombre dans la lumière et non pas simplement se livrer aux ténèbres). De cette présence presque impalpable découle la réalité d'une coïncidence de l'être à lui-même. Ces portraits nous parlent, donc, parce qu'ils nous mènent malgré tout, au-delà de l'anecdote ou des circonstances particulières de leur création, à proximité de Beckett, et peut-être mieux encore, de la mort de Beckett (puisque l'auteur disparaîtra quelques années plus tard, seulement, en 1989). Tous ses amis et tous ceux qui ont eu la chance de le fréquenter même de façon éphémère ont pu ainsi témoigner de ses qualités humaines: 'l'air' est bien là pour exprimer par et dans les formes spécifiques de l'image photographique une honnêteté essentielle du sujet et de son regard. La photographie, selon cette optique, se définit comme un pouvoir de vérité qui substitue à tout masque la profondeur de l'apparence. Derrière le silence inhérent à ce type d'image, quelqu'un se met néanmoins à parler. Mais cette parole éminemment personnelle ne se confond jamais ni avec une confession ni avec une affirmation de soi. Le portrait, ici, renvoie à une simple possibilité de l'être: celui-ci nous fait face dans toute sa simplicité, loin de la vanité de la pose, et par là se rapproche inévitablement de notre propre condition invisible.

(17) Roland Barthes, *op.cit.*, p. 168.



Ces deux photos sont extraites du livre de John Minihan